

二十世纪
戏曲学研究论丛

主编◎田黎明 刘祯

二十世纪戏曲学研究论丛

戏曲音乐研究卷

分册主编◎孔培培



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



二十世紀
戏曲学研究论丛



主编◎田黎明 刘祯
分册主编◎孔培培

二十世纪戏曲学研究论丛

XIQU YINYUE YANJIU JUAN

戏曲音乐研究卷



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏曲音乐研究卷/孔培培主编. —合肥:安徽文艺出版社,
2015.3

(二十世纪戏曲学研究论丛)

ISBN 978-7-5396-4703-6

I. ①戏… II. ①孔… III. ①戏曲音乐-中国-文集
IV. ①J617-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 231925 号



出版策划: 朱寒冬 段晓静

出版统筹: 陶彦希

责任编辑: 陶彦希

装帧设计: 许含章 徐睿

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地址: 合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码: 230071

营销部: (0551) 63533889

印制: 合肥中德印刷培训中心印刷厂 (0551) 63813778

开本: 710 × 1010 1/16 印张: 27 字数: 500 千字

版次: 2015 年 3 月第 1 版 2015 年 3 月第 1 次印刷

定价: 56.00 元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究

总 序

王文章

20 世纪是中华民族传统文化与西方文化发生碰撞、交融最为激烈的一个世纪。在这一百年里,西方文化长期被视为现代文明的标志与模本,为许多中国文化人所推崇、借鉴、吸收,并试图借此创造出中国现代文化。作为民族传统文化重要组成部分的中国戏曲艺术及其学术研究不可避免地受到这种时代文化潮流的影响和冲击,虽然学术界曾出现过用话剧代替戏曲这种全盘西化的偏激、片面的观点,但百年来一代代学人筚路蓝缕,或不断开拓新的研究领域,或反思,深化前人研究成果,最终完成了由传统曲学研究向现代剧学研究的根本性转变,形成并建立起了戏曲学这门独立学科。

如果说 20 世纪是一个“戏剧时代”,那么无疑京剧(戏曲)表演艺术所形成的炉火纯青、流派纷呈、新人辈出的鼎盛局面,奠定了这个“戏剧时代”的基础。以京剧为代表,出现了梅(兰芳)、尚(小云)、程(砚秋)、荀(慧生)四大名旦和其他行当著名艺术家异彩纷呈的局面。由于新兴报刊媒介的大量涌现,一改以往的文化传播方式,对戏曲表演,尤其是京剧表演艺术的研究和评论推波助澜,推动了表演艺术的发展和提高,也彻底改变了以往对戏曲表演艺术重视不够、研究薄弱的状况。京剧表演和舞台艺术评论、研究成为极为活跃的一个领域。举凡演员的生平、表演、行当、流派、剧目、演唱等方面无不涉及,戏曲学研究呈现一种全方位的局面和态势,这是与戏曲表演艺术的兴盛并驾齐驱的,戏曲学的建树形成这个“戏剧时代”一道亮丽的风景线。

从这百年的发展过程来看,在传统曲学的基础上借鉴吸收西方戏剧理论、学科意识与研究方法而逐渐建立起来的戏曲学,大致以 1949 年为界,被划分为两个发展阶段。

从20世纪初到新中国成立前的半个世纪,是戏曲学的初创时期。在这一时期,戏曲学的研究及其成果主要集中在戏曲史学的梳理构建、戏曲文献的搜集整理和考订辑佚以及戏曲改良、改革理论等方面。20世纪初,近代学者王国维在中国传统文学研究思路、方法的基础上,引进西方现代学术意识与方法,并将其运用到戏曲研究中,先后撰写了《戏曲考源》《唐宋大曲考》《古剧脚色考》等多部戏曲专著。尤其是1913年问世的《宋元戏曲考》,以严密科学的考证、多元综合的进化探讨了中国戏曲的形成,从文学发展的历史确立了宋元戏曲的地位,从文学审美的高度评价了宋元戏曲的价值,从而建构起系统的戏曲史学框架和研究范畴,成为20世纪戏曲史学研究的学术典范,为现代戏曲学的创建奠定了坚实的第一步。因此,《宋元戏曲考》也就标志着具有现代学术意义的戏曲学学科正式开始创建。而王国维本人,也正如梁启超在《中国近三百年学术史》中所言:“曲学将来能成为专门之学,则静安当为不祧之祖矣。”继王国维《宋元戏曲考》之后,又先后出现了青木正儿《中国近世戏曲史》(1930年),卢前《明清戏曲史》(1935年)、《中国戏剧概论》(1936年),周贻白《中国戏剧史略》(1936年)、《中国剧场史》(1936年),徐慕云《中国戏剧史》(1938年),周贻白《中国戏剧小史》(1945年),董每戡《中国戏剧简史》(1949年)等戏曲史著作。其中,青木正儿《中国近世戏曲史》深受王国维《宋元戏曲考》的影响,补写了宋元之后的明清戏曲史部分,实为后者研究思路、方法乃至内容的延续。而卢前《明清戏曲史》也是出于心慕王氏《宋元戏曲考》而“欲踵斯作,拾其遗阙”。尤为值得注意的是周贻白、徐慕云、董每戡的著作。他们的戏曲史著作虽然或为起步之作,或集中于舞台资料的汇集,在篇幅上也或“小”或“简”,但明显呈现出与以往不同的戏曲研究致思方向。无论是周贻白的“戏剧本为上演而设,非奏之场上不为功”的戏曲观念,还是董每戡对前人“几乎把戏剧史和词曲史缠在一起了”的指摘,都表明他们力图纠正前人重案头轻场上的偏颇史学观念,构建以舞台艺术为中心的戏曲史学模式。这种研究观念使得戏曲史学开始脱离文学史的研究范畴,奠定了戏曲学这一独立学科得以建立的重要基础。

理论方面的研究和探索也是20世纪上半叶戏曲学的重要内容。20世纪的戏曲研究是在中西文化激烈碰撞的背景下展开的,因而其在理论方面

的研究和探索,无论是认为传统戏曲缺乏现实观照的社会性功能而大加讨伐,还是对其艺术本体特征的阐发,无不具有中西戏剧比较的鲜明印记。其中无论是对传统戏曲因循体制的批判还是偏颇的否定,无疑都是对传统戏曲近代艺术演变的洗礼。作为“五四”新文化运动主将的陈独秀,早在1904年就在《安徽俗话报》发表了《论戏曲》一文,对戏曲移风易俗的社会功能给予了高度评价,认为“戏馆子是众人的大学堂,戏子是众人大教师”,并提出了“采用西法”“多唱些暗对时事、开通风气的新戏”等改良主张。直到新文化运动之前,戏曲改良几乎成为当时理论研究的关键词。

进一步从学术的角度进行戏曲理论探索与总结的,当首推齐如山、徐慕云、张庚等人。他们的理论研究及成果同样具有强烈的中西戏剧比较的意识。与王国维等人一样,有着西学背景的齐如山,专意于引西学治旧戏,如1914年的《观剧建言》,1918年的《论旧戏中之烘托法》《论观戏须注意戏情》《论编戏须分高下各种》,到1932年的《国剧脸谱图解》、1935年的《上下场》《国剧身段谱》等,从文学到艺术,从案头到场上,从历史到现状对戏曲艺术进行了全面、系统的研究,尤其是他提出凡是西方戏剧认为对的,在戏曲中都是要不得的观点,进而认为戏曲表演艺术的本体特征在于“无声不歌、无动不舞”,对当下的戏曲理论研究和实践仍具有重要参考价值。作为20世纪三四十年代著名戏曲评论家的徐慕云,在治中国戏剧史的同时,也从事戏曲改良理论的研究工作,相继发表了《中国的戏剧》《改良剧曲刍议》等文。在《中国的戏剧》一文中,他从“观点”“方式”“取材”“用具”几个方面对西洋戏剧和中国戏剧进行了详细比较,指出“‘西洋戏剧’和‘中国戏剧’根本是表演‘观点’的不同(分为‘写实’和‘写意’),所以表演的‘方式’‘取材’‘用具’,也因而有别了”,进而指出中国戏剧的本体特征在于“歌舞并重、传神写意”。因此,他认为“国剧本着‘写意’的旨趣,一切的构造,处处注重传神而不求像真,绝对不可妄用趋于‘写实化’的机关布景和用具,来灭损他的精彩。他的不合时宜,全在取材之陈腐谬误,应当加以纠正,使他致力于表彰民族精神和民族美德的用途,还要多编顺应潮流意识的新戏,以辅导社会教育之推行”。可以说,徐慕云对中西戏剧的本体特征的比较分析,即使在当下看来也具有相当的理论深度。而话剧出身的张庚,同样是以西

方戏剧理论的研究视角切入戏曲研究的。与齐如山、徐慕云等人不同,张庚更多地关注戏曲如何表现现代生活以实现戏曲现代化等戏曲改革问题。从20世纪30年代起,他陆续发表了《旧剧中为什么产生了“象征主义”》《戏剧的旧概念和新概念》《各种艺术在戏剧中的综合》《戏剧与观众》《话剧的民族化与旧剧的现代化》等理论文章。特别是在《话剧的民族化和旧剧的现代化》中,对当时的中国戏剧发展现状进行了详细梳理,提出戏曲改革不仅涉及京剧,也涉及地方戏;不仅涉及形式,也涉及内容;而且应该把话剧的民族化与戏曲的现代化“看成一个分不开的工作的两方面”,两者“若不互相配合着,大家截长补短来渡过这青黄不接的难关,是不能更进一步达到一个新形式创造的阶段的”。该文中的许多观点实际上成为新中国成立以后戏曲改革的重要理论基础,其意义和价值不言而喻。

1949年新中国成立后,戏曲研究进入一个更为自觉的时期。“百花齐放,推陈出新”方针的确立,不仅使戏曲发展出现全新的变化,也为戏曲理论和研究打上鲜明的时代烙印。延安时期新编历史剧《逼上梁山》被毛泽东赞许为开启了“旧剧革命化时期的开端”^①。而新中国成立后杨绍萱改编的《新天河配》《新白兔记》《新大名府》等剧作依旧依循《逼上梁山》的创作方法,却引发了新中国成立后对反历史主义的批判。1951年8月31日艾青首先于《人民日报》发表了《谈“牛郎织女”》的文章,对杨绍萱反历史主义的创作观念进行了批评,并表示戏剧创作中对神话这一民族宝贵遗产应保有起码的爱惜。艾青指出了在杨绍萱剧作中借任何角色之口来表达宣讲“哲理”的目的,并反对杨绍萱在剧作中违背历史事实和原有传说情节之下的牵强附会和所谓的暗喻。^② 1951年11月3日杨绍萱发表在《人民日报》上的《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》一文,驳斥艾青的观点,认为艾青这篇文章是一篇“为文学而文学、为艺术而艺术”的现形记,并指斥他的观点违反了戏曲文艺政策。^③ 杨绍萱的反驳在

① 见毛泽东给杨绍萱、齐燕铭的一封信。

② 艾青《谈“牛郎织女”》,《人民日报》1951年8月31日。

③ 杨绍萱《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》,《人民日报》1951年11月3日。

当时引来了戏曲理论界众人的反击。马少波、阿甲、光未然、陈涌、何其芳等人纷纷撰文批评杨绍萱的反历史主义的创作倾向。

继从内容层面对旧剧进行改革的讨论之后,开始了戏曲艺术形式和舞台层面上对戏曲革新的新一轮讨论。1954年10月,田汉在中国文联第二届全国委员会和中国剧协第三届常务理事会上,提出了戏曲从舞台到形式上的一系列缺陷,如剧本的文学性水平低,音乐和唱腔比较单调,舞台美术不够统一协和,表演中夹杂着非现实主义的东西,导演制度很不健全,使演出往往不能形成统一的、完整的综合艺术的整体,并认为这些缺陷和戏曲的悠久传统及优秀演员的精湛演技极不相称。^①由此,一场关于戏曲艺术本体问题的大讨论展开了,讨论者分成了所谓的“保守”和“粗暴”两个阵营。首当其冲的则是马少波发表在《戏剧报》上的《关于京剧艺术进一步革新的商榷》一文,他以“真实”为艺术的最高原则,认为戏曲中以自报家门为代表的编剧方法,以程式为代表的表演方法,以锣鼓经为精髓的音乐,以及脸谱、装扮等的舞台美术都是“因袭旧套、脱离生活”的表现,从而提出了借鉴西方歌剧和话剧,大破大立的改进建议。老舍、宋之的、吴祖光、马彦祥、梅兰芳、赵树理、宗觔采等也纷纷撰文,对京剧和戏曲的舞台、形式的改革展开讨论。与马少波言必称“改革”的激进相比,老舍的意见无疑代表了对戏曲革新持谨慎态度的一方,他更以《谈“粗暴”和“保守”》为题撰文,指出保守大多是因为热爱,所以有“小地方能不动就不动”的想法。而吴祖光则以谨严的笔调,认为京剧是一门很成熟的戏剧,其“写意”的表演方法已然自成一套。与马少波强调的艺术最高原则——真实的观点不同,“写意”则是吴祖光认为的戏曲最本质的特质。这种“写意”的特质在很大程度上突破了物质条件、舞台时空的限制,在表演上创造出一整套来源于生活的舞蹈化程式动作,而正是如此的“写意化”表演才体现了古人天才的智慧。而马彦祥则认为,在传统剧目中,除了一些丑恶的、色情的、恐怖的舞台形象和表演必须要改革之外,其他的不妨尽量保留原来的形式。但是,他完全否定京剧文学中的第

^① 田汉《一年来的戏剧工作和剧协工作——1954年10月5日在中国文联全国委员会、10月8日在剧协常务理事会上的报告》,《戏剧报》1954年第10期。

三人称叙事方法,认为正是这种非现实主义的落后的创作方法,导致了表演、音乐等方面的定型化。实际上,自从旧剧改革大规模进行以来,何为戏曲中的精华,何为戏曲中的糟粕,一直是一个让人们关注、思考和争论的问题。是尊重戏曲原有传统,还是依据新的标准重新改良传统也是争论的焦点,直至1956年《戏剧报》发表社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》,才算是对这次讨论做了一个总结。^①

新中国成立以来的戏曲理论研究响应着新的社会政治、意识形态的要求,在挤压中曲折向前。广大戏曲理论工作者在克服不同时期各类“左”的思想倾向中,尽可能把握戏曲艺术在与人民群众结合中的艺术实践与改革创新的发展趋势,从戏曲艺术本体的演变出发考察艺术问题,能够贴近戏曲艺术的发展实践研究戏曲,使得戏曲理论研究得以持续展开。特别是新时期以来,伴随着戏曲实践发展,探讨了一系列重要的话题,如戏曲危机、戏曲化与现代化、戏曲与市场经济等,使戏曲理论研究的深度和广度不断拓展。从总体上看,新中国成立以来,戏曲研究日趋活跃,戏曲研究队伍日渐成长和成熟。就人员队伍的构成看,主要由两支力量组成,即以中国戏曲研究院(后更名为中国艺术研究院戏曲研究所)为主的文化系统的研究,及以大学为主的高校系统的研究。这两支研究队伍相辅相成,各有侧重。高校系统的研究主要是大学中文系古典戏曲研究,主要着眼的是戏曲历史、文学和文献及其与社会关系的研究,这些学者、教授经过系统规范的学术引领,学问扎实而严谨,取得了重要的成果。文化系统的研究,在重视戏曲历史和文献研究的基础上,更着眼于戏曲作为综合艺术、舞台表演艺术的研究,重视戏曲发展现状和改革研究,其研究成果直接推动了我国戏曲艺术的改革和发展。近些年来,这两支相对比较独立的研究力量渐呈合二而一的趋势,互相取长补短,既重视戏曲作为活的舞台艺术及现实发展的研究,又重视其基础

① 《戏剧报》社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》,《戏剧报》1956年第11期。社论中明确指出在戏曲改革中对传统戏曲剧目要采取谦逊的态度,决不能草率行事;但是另一方面,在继承遗产的时候不能用保守主义的态度,要采取谨慎的态度取舍和创造。社论还批评了戏曲改革工作中存在着急躁和粗暴的作风,对戏曲艺术造成了极大的损害,指出革新不能割断历史,创造和发展不能脱离原有的艺术基础。

理论研究。

在中国戏曲学学科与中国戏曲理论体系建设方面,以张庚、郭汉城为代表的“前海学派”做了迄今为止最为系统和全面的工作。“一史一论”是戏曲这门学科最基本的工作,从20世纪50年代中国戏曲研究院开始组织队伍编写《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》(《戏曲概论》),到20世纪70年代末80年代初以及90年代,在张庚、郭汉城先生主持下,中国艺术研究院戏曲研究所先后完成并出版了《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》,同时还完成了《中国大百科全书·戏曲卷》和多卷本《中国戏曲志》。此后,开始考虑分史、分论“戏曲史论丛书”的编写,计有12种,如《戏曲意象论》(沈达人)、《戏曲“拉奥孔”》(安葵)、《戏剧人类学论稿》(马也)、《戏曲美学》(苏国荣)、《戏曲优伶史》(孙崇涛、徐宏图)等。这套丛书的组织和编写还是立足戏曲本体,深化戏曲史和论的研究,如郭汉城先生所认识到的:“中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术,是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类综合而成的,它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样,有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律,这在史论中只能提纲挈领地涉及,很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。”^①

20世纪八九十年代也是一个交叉学科、边缘学科大发展时期,人们重视戏曲多角度的研究,重视对民间戏剧、目连戏、傩戏等的研究。郭汉城认为:“中国戏曲理论研究的进一步深入,必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题,不是在本学科的范围内所能解决的。其实,在以往的戏曲研究工作中,某些交叉学科已经进行,并取得了一定成果。如戏曲文物学,就是戏曲学与考古学的交叉;戏曲文献学,就是戏曲学与文献学的交叉;戏曲美学,是戏曲学与哲学的交叉等。它们已经成了我们重要的研究课题。其他如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗学、戏曲宗教学等等,都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。”^②即以戏曲宗教学、戏剧人类学研究来说,20世纪八九十年代的傩

007

① 见郭汉城《戏曲史论丛书·序》,文化艺术出版社,1994版。

② 同上。

戏、目连戏与祭祀戏剧“热”，在当时几成显学，引起了国内外那么多学者、那么多其他学科的学者关注。80年代中后期至90年代，几乎每年都有一次颇具规模的傩戏或目连戏国际学术研讨会召开。事实上，宗教祭祀戏剧、戏剧人类学等的研究，对整个戏曲学从观念、方法到视野都产生了积极而重要的影响，对戏曲学发展是极大的提升，使它在人文艺术领域处于前沿。

这套“二十世纪戏曲学研究论丛”共分10个专题，分别是：中国戏曲史、戏曲理论与美学、戏曲文学、戏曲表导演、戏曲音乐、戏曲剧种、戏曲舞美、当代戏曲、少数民族戏剧、戏曲跨学科研究等，根据戏曲学发展实际，力图呈现20世纪一百年来各专题不同历史阶段的研究成果。当然，这样的划分和编选也是相对的。这一百年来戏曲研究发展不平衡，但选编尽量考虑了这种研究历程的阶段性，努力展示其历史发展与学术演进面貌。体例上不含专著，以论文和评论类为主。该丛书各专题体例为：前言、目录、专题概述、编选文章、专题研究索引，清晰明确。据了解，该丛书在编选过程中得到沈达人、龚和德、余从、曲六乙、王安葵、颜长珂、周华斌、郭英德、李春喜、路应昆等专家的指导。专业性和学术性可以说是这套丛书的一个重要特点。

我想本套书的编选，会使读者对过去一百年戏曲研究之各专题领域及其发展历程和成果得到更深入的了解和认识。

是为序。

2014年8月22日

（题序者为中国艺术研究院院长、研究员）

概 述

孔培培

戏曲音乐指的是中国戏曲中的音乐部分,包括声乐部分的唱腔、韵白和器乐部分的伴奏、开场以及过场音乐。戏曲音乐不仅在建构戏曲结构布局、表现戏剧冲突方面起着重要的作用,同时它也是区分中国众多剧种最为核心的标志。因此,无论是“戏曲”名词表述中对“曲”的强调,还是王国维“以歌舞演故事”之戏曲定义,都体现了音乐在戏曲综合艺术中的重要地位。就戏曲音乐创作而言,传统戏曲音乐创作大多是以表演者为中心,经过琴师、笛师、鼓师等人反复磋商、润色,再以口传心授的方式传给弟子,鲜有专门的文字整理记录,因此,对音乐的记录成为20世纪以前戏曲音乐最重要的成果,清乾隆年间出现的《九宫大成南北词宫调》堪称集大成者。另外,也有少量文献对包括戏曲在内的诸种演唱方法进行研究和探索,此方面以元代燕南芝庵的《唱论》最为典型。

进入20世纪,戏曲音乐的研究进入了一个全新的阶段。1919年五四运动以来,新旧交替中的中国各种新文化和新思想异常活跃,世界戏剧理论的许多新流派,如斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德等人的戏剧理论开始全面介绍到中国,中国早期知识分子和戏剧家开始反思中国传统戏曲的美学价值,戏曲的改良与废弃也成为人们争论的焦点。然而,艺术的成长成熟与市民的欣赏爱好并不完全取决于知识分子和文化话语权人士的态度与观点,相反,20世纪二三十年代京剧在动荡的社会背景下迎来了艺术的繁荣时期,陈德霖、王瑶卿、汪桂芬、谭鑫培等一批名伶的走红,形成了嗓音不同、风格迥异的京剧流派雏形。与此同时,各类期刊也如雨后春笋般地涌现,单戏剧领域的就有《戏剧月刊》《戏剧丛刊》《国剧画报》《剧学月刊》《戏剧周报》等多达十余类之多。这些刊物为当时戏曲研究成果的发表提供了丰富的信息平台。因此,自20世纪20年代开始,有关戏曲音乐的文论无论在数量还是关注的范围上,都比20世纪之前形成了质的飞跃。

纵观 20 世纪上半叶的戏曲音乐文论,囿于学术发展阶段的制约,多数文章为短小的杂谈、随笔和记录,用当代学科意义的“学术研究”来定位略显牵强。但是,由于这批文论写作于中国社会剧烈变迁的背景下,写作于京剧最为繁盛的历史时期,因而其历史性和真实性是十分难能可贵的,其价值应当引起学术界的高度关注。鉴于此,本卷索引部分对 20 世纪上半叶的期刊资料进行了大量搜集整理,以为研究者提供尽可能全面的文论面貌。从索引文目中可以清楚地看到,最早对戏曲音乐的研究是从人们对京剧各派用嗓、行腔的关注开始的:1928 年陈小田《青衣唱法概论》、鄂吕弓《谭腔之研究》、苏旷观《论鼻音》、张肖伦《谈捉放曹之唱词念白及谭调之一斑》,1930 年瘦竹轩主《艳秋之嗓与唱腔》等文都体现出当时人们对京剧演唱、运气、行腔、咬字方面具有相当高的审美标准与要求。例如《青衣唱法概论》中对王瑶卿、陈德霖的演唱如是分析:“二伶唱法运用、吐字行腔,其纯正神妙皆足为后世法。德霖则绳守典型不趋时尚,嗓音充裕而运用得宜。娇媚处若桃李始华,苍劲处若松柏经雪……瑶卿千伶百俐,制腔如探囊取物,随手拈来,工夫之深、运用之巧,颇令人心折。所编各腔,非不流利动听,然韵味不若德霖之厚,故不耐久嚼。而喜用京字平仄,虽调上去二声,往往适得其反。平心而论,仍是瑜多于瑕,虽非国手,亦非等闲辈所能望其项背也。”^①王瑶卿、陈德霖都是 20 世纪二三十年代的京剧名伶,此文仍在二人演唱韵味之间细分高下,足以体现作者对细节之强调,伶人技术之精湛也由此可见一斑。此外,琴师、记谱、顾曲也是这一时期关注较多的问题。此类文章有《论京胡圣手及其工谱之异同》《胡琴说略》《胡琴浅说》《改良胡琴谱的商榷》《锣鼓之功用》《顾曲闲话》《顾曲随笔》等,占有相当的数量与篇幅。至 20 世纪三四十年代,对京剧以外的戏曲声腔研究逐渐丰富起来。1932 年《国剧画报》连载《高腔之特色》,1933 年《剧学月刊》刊登《南曲的乙凡》《昆曲的宫调解放》,1942 年《戏曲》连续发表《昆曲声调之今昔》《昆曲工谱四声阴阳略说》《温州乱弹之记载》等文,反映出人们从最初对京剧的单一性关注转向了更为广阔的剧种层面。同时一些探讨音乐理论的文章也陆续出现,如 1932 年《国剧画报》八期连载《国剧音乐理论上的体系》说明戏曲音乐研究逐步从对演唱伴奏的审美感受深化为对理论体系的深入探讨。

① 小田《青衣唱法概论》,《戏剧月刊》第一卷第一期,1928 年 6 月。

另外值得一提的是,20 世纪二三十西方记谱法开始大量运用于戏曲音乐的记录。记谱形式除简谱记录形式之外,还出现了工尺谱、简谱并用,工尺谱、线谱并用的多种记谱形式,所记曲谱主要是当时灌制唱片的音乐记录,并以《戏剧月刊》中刊登较为集中。这些曲谱无论对研究戏曲记谱法的发展还是当时京剧演唱的艺术特征,都具有十分可贵的历史价值,虽不在本卷收录范围之内,但在此提出以供研究者作为信息参考。

1949 年中华人民共和国成立以后,戏曲音乐研究的面貌随之进入了更为成熟而多元的阶段。新中国成立之初,轰轰烈烈的“戏改”成为戏曲界的主要话题和事项,有关戏曲音乐改革的讨论遂成为上世纪五六十年代的学术焦点。刊物方面,1950 年创刊的《人民音乐》、1957 年创刊的《戏曲研究》、1959 年创刊的《音乐研究》先后成为戏曲音乐研究最为重要的学术平台,以《戏剧报》《文艺报》《文汇报》为代表的各类中央与地方报纸也成为了戏曲音乐特别是地方戏曲音乐文论发表的重要渠道。

进入 20 世纪五十年代,围绕地方戏音乐的特征与改革,出现了一系列研究文章,如《湘南花鼓戏的音乐》《越剧〈梁山伯与祝英台〉中的音乐问题》《河南梆子的男声唱腔问题》《地方戏曲音乐改革的正确道路》《谈谈评剧音乐改革中的一些问题》《川剧音乐工作中的两个问题》《谈谈越剧音乐的改革》等,这与 1949 年以前以京剧研究为主的情况形成了鲜明的对比,成为 1949 年以后戏曲音乐研究的显著特点。究其原因,当与建国之初“百花齐放”文艺方针的制定有着密不可分的关系。中国的戏剧文化有一个特殊的现象,即除京剧、昆曲等少数几个全国性剧种之外,尚有数以百计的地方戏曲在民间广泛流传。如何对待地方戏发展的问题,曾经成为建国初期戏曲改革工作的一大议题。“百花齐放”就是在这样的背景下提出来的,随后的“五五指示”再次肯定和强调了这一方针政策。反映在戏曲音乐理论成果上,便是地方戏曲音乐理论和“戏改”问题的文章集中涌现。

有关戏曲音乐改革的专题讨论首先从京剧小生唱法改革问题的一组文章开始。1954 年《人民音乐》第一期、第六期先后发表了五篇同一论题的文章:陈陶《对京戏小生唱法的我见》、吴晓报《京戏小生唱法可不必发展》、龚允怡《我对京剧小生唱法问题的一些意见》、石韧《京戏小生唱法的商讨》、庐桢《京剧小生应从唱腔上发展》,围绕京剧小生用嗓是否需要改进、如何改进的问题展开了

广泛探讨,观点一:小生使用假嗓演唱的传统不需要发展;观点二:小生的演唱需要改革,但在如何改革的问题上,意见不一。如石韧在《京戏小生唱法的商讨》一文中说到:“看了吴晓报同志的《京戏小生唱法可不必发展》和陈陶同志的《对京戏小生唱法的我见》两篇文章,我对前一篇是有相反看法的,而对后一篇,我只同意小生唱法应该发展的意见,但究竟怎样发展,却又有不同的看法。”^①以此为序幕,传统戏曲唱腔如何适应和表现新时代的审美精神成为了戏曲音乐改革的首要问题。更为重要的是有关这一问题的讨论几乎贯穿着上世纪五六十年代的学术脉络:1955年白云生发表《目前京剧小生唱法需要改进》、马少波发表《关于京剧小生唱法的讨论——应该在传统的基础上加以改革和发展》,1959年施正镐《发展生角唱腔的几种作法——介绍中国评剧院的一些经验》、舒模《对京戏小生唱法的意见》,1960年刘皓《谈“大嗓唱小生”》,1961年李文智《也谈“小生用大嗓唱”》、刘厚泽《对“小生改嗓”的一点意见》,1964年刘雪涛《小生唱大嗓的一点体会》等。由此可见,小生唱腔的改革问题成为当时戏曲音乐界一个重要的学术话题。

除上述以唱腔改革为具体研究对象的文章以外,宏观讨论戏曲音乐改革的文章也不在少数,且多出自大家之手。如金紫光《谈戏曲音乐的改革问题》、马可《戏曲唱腔改革中的几个问题》、何为《重视戏曲音乐工作者的积极创造》、郭少田《我对戏曲音乐改革的亲身体验——在戏曲音乐工作座谈会的发言》,直至1963年张庚《戏曲音乐的推陈出新》、郭乃安《戏曲音乐推陈出新的几个问题》发表。这些文章高屋建瓴地论述了戏曲音乐改革的方向与方法,如张庚《戏曲音乐的推陈出新》中写道:“要创作出这种唱腔来,光是向传统戏曲音乐学习,光向传统去找灵感是不够的,或者加上从西洋音乐、西洋歌剧去找灵感也是不能解决根本问题的,音乐家必须从现代人民群众的生活里去找灵感。”^②指出了戏曲音乐改革创新的三条必然路径,强调了文艺工作者必须向民间生活汲取艺术营养的观点。此外,这一时期一些音乐学者开始从美学层面对戏曲音乐进行关注,如马可《对中国戏曲音乐的现实主义传统的一点理解》《戏曲音乐表现现代生活的一些问题》、茅原执笔《关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题》《再谈

① 石韧《京戏小生唱法的商讨》,《人民音乐》,1954年第6期。

② 张庚《戏曲音乐的推陈出新》,《人民音乐》,1963年第11期。

戏曲音乐刻画形象的美学问题》等文。

随着“戏改”的不断深入,大量具有西方音乐理论素养的新文艺工作者参与到戏曲音乐整理与创作中来,对传统戏曲唱腔与伴奏进行定腔定谱成为他们工作的首要任务。但是面对中国戏曲音乐无处不在的即兴特质,使得定腔定谱工作遇到了很多无法料及的困难,也出现许多反对的声音。于是六十年代初期,围绕这一论题出现了下面一系列文章:陈捷《对戏曲音乐如何定腔定谱的一些看法》,唐建刚《也来谈谈戏曲音乐如何定腔定谱的问题》,安可《我对“定腔定谱”的看法》,介林、子仁《也谈对定腔定谱的几点看法》,上述文章给与定腔定谱正面的肯定与说明,也解答了许多演员与琴师面对这一新问题的各种困惑。

20世纪50年代以来的戏曲音乐文论中还有一个十分显著的现象,就是除戏曲理论家的专业研究以外,许多戏曲演员开始有意识地对自己演唱、创腔等舞台表演进行文字总结,如俞振飞《谈昆曲的唱念做》、新风霞《我对评剧唱腔的处理——新风霞给小彩舞的回信》,程砚秋《创腔经验随谈》、梅兰芳《怎样保护嗓子》、红线女《谈粤剧唱功》、马连良《会、通、精、化——我对京剧唱念的体会》、姜妙香《唱法上的“两条腿”——谈谈“新小生”的唱法》、常香玉《谈谈豫剧的唱腔》、荀慧生《略谈京剧旦角唱腔问题》《略谈用腔和创腔》等。戏曲表演艺术家参与音乐理论总结,具有专业理论家无法触及的实践性与直观性。他们的表演代表着一个时期戏曲艺术的发展高度,因此,他们的总结具有很强的实践指导意义。

20世纪60年代的戏曲音乐研究主要聚焦于两个方面:一是现代戏音乐,二是样板戏的音乐创作与分析总结,二者很多情况下存在着学术理论的重叠交叉。现代戏方面,各地方剧种都出现了大量优秀的剧目和文论。例如1963年林绿《一出反映农村阶级斗争的好戏——谈评剧〈夺印〉音乐革新的成就》、连波《谈越剧〈夸印〉的唱腔——兼及越剧唱腔表现现代人物问题》、刘如曾《沪剧音乐表现现代题材的经验和问题》,1964年乔东君《创造革新,表现新的时代——谈北京市几个现代题材戏曲剧目的音乐》、马玉发《京剧现代戏的旦角发声问题》、于会泳《关于京剧现代戏音乐的若干问题(上、下)》,等等,既有对单出现代剧目的音乐研究,也不乏对现代戏音乐创作理论的整体关照。样板戏方面,一些演员、作曲家结合舞台艺术实践,谈出了样板戏表演与创作体会,如赵鸣华《现代人物在京剧里的唱和念——扮演〈革命自有后来人〉李奶奶的体

会》、刘吉典《京剧〈白毛女〉音乐设计上的几点做法》，也有一些理论家参与了剧目音乐的评论与总结，如于会泳《评郭建光的唱腔音乐设计》等。另外，在样板戏音乐的研究历程上，20世纪90年代汪人元对样板戏音乐进行过系统的研究。自1994年《艺术百家》连载《音乐的戏剧——京剧“样板戏”音乐评析》开始，至1996年《戏曲音乐》刊登《泛剧种化的超越——京剧“样板戏”音乐评析》一文，再到1999年人民音乐出版社出版专著《京剧“样板戏”音乐论纲》，将样板戏音乐研究推向了一个新的高度。

改革开放以后，戏曲音乐无论在创作还是研究方面都迎来了更为宽松的新时期。20世纪80年代初，戏曲音乐家何为对戏曲音乐的艺术特征进行了一系列宏观属性的研究，并有多篇重量级文论发表：1980年《试论戏曲音乐的民族特点》《略论戏曲音乐的特殊性质》《音乐性与戏剧性》《论戏曲音乐的民间性》《论戏曲音乐的历史分期》《音乐在戏曲中的作用》，1984年《论戏曲音乐的程式性》。上述几篇极具宏观意义的文章对中国戏曲音乐理论的建设具有举足轻重的作用。

新中国成立以来至改革开放初期的30年间，在戏曲音乐理论的宏观建构方面有三位理论家起到了十分重要的作用，分别是张庚、马可、何为。张庚作为20世纪著名的戏剧理论家，他对戏曲音乐的论述是以一位理论家的高度，在戏曲艺术大结构下进行的带有“俯视”性质的审视，因此更多时候他是以评论家的冷静，并带有距离感地审视这一艺术。他对戏曲音乐的论述较多地以夹杂在其他文论中间的形式出现，如《近代戏曲声腔研究方法管见——在全国梆子声腔剧种学术讨论会上的发言》《戏曲现代戏三题——在1981年戏曲现代戏汇报演出学术报告会上的发言》等。马可作为一位作曲家、一位活跃的新歌剧音乐作者，他对戏曲音乐的领悟是建立在大量感性实践基础之上的，因此他的视角是感性的、实践的，他的论述是具体的、针对性强而且很多是有感而发的。马可有关戏曲音乐的文章中有很多篇目是就某一剧种或某个具体的戏曲音乐问题进行的专题探讨。张庚曾在不同的场合一再声明“我不懂音乐”，^①但是他许多高屋建瓴的戏曲音乐论述，虽然没有在理论层面完全展开，而涉及到的问题却都是戏曲音乐认识论的基本问题，如音乐在戏曲中的作用、音乐与语言的关系、音

① 张庚《戏曲音乐的推陈出新》，《张庚文录》第三卷，第400页。